



Parade's End (BBC, 2012), ou le miroir fragmenté d'un monde en décomposition

Jean Du Verger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1814>

DOI : 10.4000/tvseries.1814

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Jean Du Verger, « *Parade's End* (BBC, 2012), ou le miroir fragmenté d'un monde en décomposition », *TV/Series* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1814> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.1814>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Parade's End (BBC, 2012), ou le miroir fragmenté d'un monde en décomposition

Jean Du Verger

In memoriam Maisie Malabre (1916-2014)

« It was the hollow centre of a madman's dream we
had got into. »
Wyndham Lewis,
Blasting and Bombardiering. An Autobiography
(1914-1926)

- 1 L'adaptation par Tom Stoppard¹ de la tétralogie de l'écrivain britannique Ford Madox Ford, *Parade's End* (1924-1928), une co-production anglo-américaine de la BBC et de HBO, raconte l'histoire d'un triangle amoureux – Christopher Tietjens (Benedict Cumberbatch) qui se revendique comme étant « the last Tory », sa femme, la volage et versatile Sylvia (Rebecca Hall), et la jeune suffragette Valentine Wannop (Adelaide Clemens) – pris dans les tourments du premier conflit mondial. Cette mini-série a été diffusée en août-septembre 2012 sur la BBC, en février 2013 sur HBO, puis, pour la France, sur ARTE en juin 2013². Elle repose à la fois sur les principes de l'analepse, sur une mise en scène elliptique et sur une mise en image qui constitue une réelle prouesse stylistique, qui n'est pas sans rappeler celle de Raul Ruiz dans son ultime film *Les mystères de Lisbonne*, sorti en salle en 2010. Cet essai vise à analyser comment tous ces éléments contribuent à la subtilité tout en nuances de cette fiction. *Parade's End* montre en effet comment la Grande Guerre a pu, comme le note à raison François Bédarida, exacerber les conflits intérieurs³ en accentuant les tensions sociales. Tensions qui trouveront un écho dans les relations conflictuelles entre les différents protagonistes.
- 2 Nous tenterons tout d'abord d'étudier la manière dont la réalisatrice Susanna White a – à travers une utilisation originale de l'image qui s'inspire du Vorticisme (qui fait inévitablement penser ici aux œuvres de Wyndham Lewis et d'Alvin Langdon Coburn) –

dépeint le « gigantesque écroulement⁴ » qu'a constitué la Première Guerre mondiale, pour l'Europe et pour la société édouardienne en particulier. Nous examinerons ensuite le motif récurrent du miroir qui contribue au jeu de mise en abyme et de réfraction autour duquel se structure la série (quelle est sa signification et comment vient-il s'insérer dans la trame narrative ?) en nous référant notamment au film de Rainer Werner Fassbinder *Despair* (1978), dont le scénario fut écrit par Tom Stoppard. Puis, nous nous attacherons à observer comment les scènes de guerre sont traitées en les comparant en particulier à certaines scènes de *All Quiet on the Western Front* (1930) de Lewis Milestone et de *Paths of Glory* (1957) de Stanley Kubrick. En ce qui concerne les influences littéraires nous nous appuyerons sur le livre d'Henri Barbusse, *Le Feu* (1916), ainsi que sur l'ouvrage de William March, *Company K* (1933).

- 3 Nous étudierons enfin comment *Parade's End* traite des conséquences de la Grande Guerre sur les survivants en établissant un parallèle avec la série américaine *Boardwalk Empire* (2010- 2014) créée par Terence Winter et diffusée sur HBO. Dans la mesure où le roman de Ford Madox Ford s'inspire de l'expérience personnelle de l'auteur et porte sur les conséquences psychologiques et sociales du conflit, il nous a paru important d'appuyer notre analyse sur un certain nombre de documents d'étude proches de l'évènement. C'est la raison pour laquelle nous avons utilisés les écrits d'écrivains combattants ainsi que l'adaptation cinématographique du roman d'Erich Maria Remarque⁵. En termes de périodisation nous avons veillé à choisir des œuvres rédigées à la même époque que la tétralogie de Ford (1924-1928) à savoir une période allant de 1916 à 1933⁶, afin de donner une cohérence historique à notre propos. Notre approche s'est aussi voulue comparatiste. En effet les œuvres étudiées, qui proviennent du patrimoine littéraire anglais, allemand, américain et français, permettent de mieux appréhender la question de la représentation de la Grande Guerre ainsi que la mise à distance que celle-ci induit.

I - La fin d'un monde

Figures de la rupture

- 4 Le générique de *Parade's End* constitue l'un des éléments-clés de la structure narrative de cette mini-série (voir Figure 1).

Fig. 1 : Le Vorticisme comme métaphore de la structure narrative (extraits du générique)

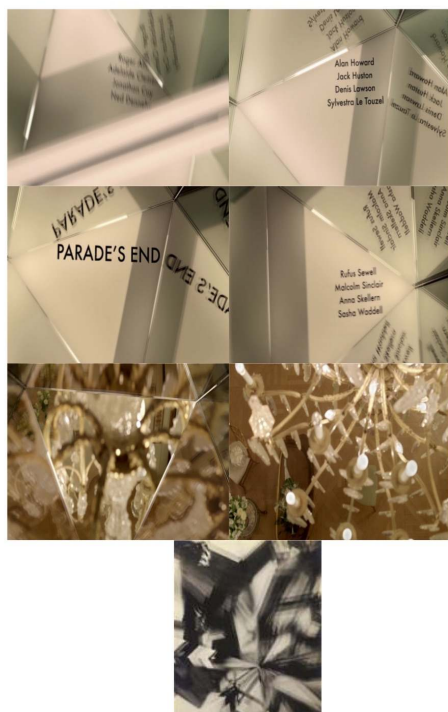


Figure 1
Le Vorticisme comme métaphore de la structure narrative

Il nous renvoie, comme l'a souligné Tom Stoppard lors de son intervention au Forum des images dans le cadre du festival *Séries Mania* le 27 avril 2013⁷, au Vorticisme et plus précisément à la Vortographie qui se définit ainsi :

A kaleidoscopic whirl of intense highlights and dark fissures leavened by triangular passages and strata in tones of grey. The "bits of wood and crystal" were set on a glass table top in order to create maximum light refraction intensifying the feeling of explosive energy and movement⁸.

- 5 Ce choix artistique permet ainsi à Susanna White de donner corps à la rupture profonde et irrémédiable qui a lieu en Europe entre 1908 et 1918 et qui annonce la fin de ce que Stefan Zweig a appelé « l'âge d'or de la sécurité⁹ ». Cette dimension kaléidoscopique du générique symbolise les tourments du monde et l'accélération des événements qui aboutiront le 4 août 1914 à l'entrée en guerre de l'Angleterre et marqueront « une rupture profonde avec le passé¹⁰ ». L'ouverture du premier épisode est, en l'occurrence, une parfaite illustration du sens que Susanna White confère à ces images fragmentées dont le mouvement tourbillonnant renvoie à la période troublée dans laquelle évoluent les personnages. De plus, cet effet visuel ponctue le fil narratif et sert aussi à annoncer un *flashback*. Il sert surtout à mettre en images l'instabilité d'un monde en pleine effervescence qui oscille constamment entre passé et présent.
- 6 Tout au long de la narration, le conflit amoureux s'imbrique étroitement dans le conflit mondial, et les miroirs jouent le rôle de prismes qui fragmentent les relations entre les différents personnages. Dans le film de Fassbinder, *Despair* (1978), le miroir est utilisé pour signifier aux spectateurs que le héros Felix a basculé dans la folie lorsque celui-ci voit le reflet de son esprit fragmenté dans le miroir brisé (voir Figure 2), à la fois acteur et spectateur de sa propre existence¹¹.

Fig. 2 : Le miroir brisé ou le reflet de la fragmentation intérieure dans *Despair* (R.W. Fassbinder, 1978)



Le miroir brisé ou le reflet de la fragmentation intérieure dans *Despair* (1978) de Rainer Fassbinder

- 7 Susanna White, quant à elle, traduit en image le conflit entre Sylvia et Christopher grâce à cet « agent de dissociation et d'illusion qui menace l'intégrité du moi¹² ». Dans le deuxième épisode, Sylvia jette le poudrier que lui a offert Gerald Drake (Jack Huston) par la fenêtre de la voiture. Christopher le ramasse et le rend à Sylvia. Mais le miroir est fêlé, divisé en trois, symbole de la ligne de front qui sépare le couple, et du triangle amoureux à venir. À la fin du quatrième épisode, Sylvia, qui a tenté en vain de « recoller les morceaux » de son couple, se regarde à nouveau dans le miroir brisé ; la fracture deviendra définitive dans le cinquième et dernier épisode alors qu'elle vient de passer à nouveau la nuit avec Gerald Drake. Elle déclare alors, en regardant son image fragmentée : « *I'm released. My husband wants a legal separation* » (voir Figure 3).

Fig. 3 : le miroir brisé



Figure 3
Le Miroir brisé

- 8 Dans le quatrième épisode, lorsque Sylvia vient retrouver Christopher dans son hôtel à Rouen, le jeu de miroirs évite aux personnages un face-à-face qui pourrait s'avérer gênant du fait de la présence de Perowne¹³ (Tom Mison). Par cet effet visuel, Susanna White montre la distance entre les deux protagonistes et l'impossibilité qu'ils ont à communiquer directement l'un avec l'autre. Le contraste est saisissant avec les scènes de Christopher et Valentine, où transparaissent, sans miroir, l'intimité et la complicité qui les unissent (voir Figure 4).

Fig. 4 : Jeux de miroirs



- 9 Comme dans un miroir, nous pouvons voir notre reflet dans les fenêtres, ces embrasures qui découpent l'espace en brisant la continuité spatiale des lieux. Dans *Parade's end*, elles contribuent à ce mode de perception fragmentée qui insère des intervalles elliptiques dans la narration. Si le jeu de miroirs, par les réfractions, met en scène les conflits entre

les protagonistes, la fenêtre, elle, peut aussi donner à voir ces conflits directement. Elle permet ainsi de souligner les divisions sociales entre la classe dirigeante et les domestiques, ainsi que les rapports de force entre les personnages, comme la vitre qui sépare le couple du chauffeur dans le deuxième épisode. Dans la scène du troisième épisode dans laquelle Sylvia toise Valentine par la fenêtre, cette dernière regarde furtivement en direction de Sylvia avant de s'éloigner rapidement (le rapport de force s'inversera dans l'ultime épisode lorsque Sylvia descend les escaliers et que Valentine demeure en haut des marches). Dans le dernier épisode, les deux fenêtres à travers lesquelles Christopher et Vincent MacMaster (Stephen Graham) se saluent symbolisent leurs rapports désormais distendus (voir Figure 5).

Fig. 5 : La dimension métaphorique des fenêtres



Les signes du progrès

- 10 Dans cette série, la narration est construite à la fois de façon circulaire et à la manière d'un puzzle, dont les éléments viennent s'imbriquer les uns dans les autres tout en se faisant écho. Ces échos visuels permettent à Susanna White de montrer les changements radicaux et irrémédiables qu'a entraînés la guerre. Par exemple, dans le deuxième épisode, tout d'abord, Christopher Tietjens et son père (Alan Howard) discutent en regardant s'approcher au loin une charrue tirée par un cheval. Le père de Christopher, en digne représentant de cette aristocratie terrienne séculaire qui défend stoïquement son mode de vie, remarque : « *The motor plough didn't answer* », et Christopher de répondre avec une certaine amertume : « *It will, though. It's all coming* ». Dans le dernier épisode, l'arbre séculaire de Groby¹⁴ a été coupé sur ordre de Sylvia marquant ainsi la fin d'une époque, et Christopher, debout près du tronc, observe au loin un tracteur tirant une

charrue à socs : nul doute maintenant que le monde a irrémédiablement changé (voir Figure 6).

Fig. 6 : la fin d'un monde



Figure 6
La Fin d'un monde

Un autre motif récurrent qui symbolise le progrès en marche est celui du train que prennent régulièrement les différents protagonistes. Dans son récent ouvrage, Julian Johnson a noté que « *The locomotive became the popular symbol of the dizzying mobilization of all-life conditions that was interpreted as progress*¹⁵ ».

Surfaces de réfraction

- 11 Dans ce monde qui s'effondre, les personnages, eux, contribuent à l'ancrage historique de la narration et, véritables surfaces de réfraction, reflètent les différents aspects de ce monde en ébullition.
- 12 Tout d'abord, le personnage de Christopher Tietjens symbolise le passé – « *What I stand for is gone* » (épisode 2) – alors que, paradoxalement, les deux femmes qui sont éprises de lui représentent un monde en pleine mutation. Sylvia Satterthwaite est une femme indépendante d'esprit et de mœurs que Christopher admire – « *and yet there's something glorious about her* » (épisode 1) – mais sa liberté sexuelle va être à l'origine d'une réaction en chaîne, qui s'achèvera par la destruction du couple – un peu à l'image du système des alliances qui entraînera inexorablement les acteurs du conflit vers ce « cataclysme humain », pour reprendre l'expression de Laurent Véray¹⁶, que fut la Première Guerre mondiale. Ainsi, dans le deuxième épisode, au début de l'été 1914, Christopher détaille froidement à Sylvia les mécanismes qui vont conduire au déclenchement du conflit : « *Germany will attack France through Belgium. Britain is committed to defend Belgian neutrality...* » De même, la décision de Christopher de s'engager marquera un point de non-retour pour

le couple, et quand il le lui annonce, Sylvia s'écrit : « *don't touch me when it's too late* ». Cette provocation sexuelle incarnée par Sylvia déstabilise la sécurité du monde masculin, quand Valentine Wannop, elle, symbolise la lutte politique pour l'émancipation des femmes¹⁷.

- 13 Comme le dit sur le ton de la plaisanterie Vincent MacMaster dans le deuxième épisode en parlant de Valentine : « *The war has turned her against men as a sex* ». Puis ce sera au tour de Mrs Wannop (Miranda Richardson) d'insister (« *it's woman against man* ») lors du troisième épisode. Ce mouvement des suffragettes a été caractérisé par son extrême violence comme on peut le voir dans le premier épisode sur le terrain de golf, lorsque Gertie (Naomi Cooper-Davis) éclabousse Waterhouse (Tim McMullan), ministre et membre du gouvernement Libéral, de peinture rouge en criant « *It is our blood you want before you give in!* » (voir Figure 7), ou plus loin, dans ce dialogue qui nous rappelle les traitements subis par les femmes emprisonnées :

MRS DUCHEMIN. You're a heroine, Valentine !

VALENTINE. I'm not a heroine. Gertie has been to prison, and forcefed [...].

Fig. 7 : le mouvement des suffragettes



Figure 7
Le mouvement des suffragettes

- 14 La violence de la répression entraînera une série d'actions symboliques de la part des femmes engagées dans cette lutte pour leur émancipation. La scène de l'épisode 2, qui se déroule à la National Gallery de Londres, et au cours de laquelle on voit la suffragette canadienne Mary Richardson (Letty Butler) attaquer avec un hachoir le tableau de Velásquez, *Vénus à son miroir*, illustre la détermination du mouvement. Mary Richardson justifia cet « attentat contre l'image¹⁸ » par le fait qu'elle était une réponse à la répression brutale dont les suffragettes et leur chef de file étaient victimes :

Mrs Pankhurst seeks to procure womanhood, and for this she is being slowly murdered by Government of Iscarist politicians. If there is an outcry against my deed, let everyone remember that such an outcry is an hypocrisy so long as they allow the destruction of Mrs Pankhurst [...]¹⁹.

II - Une guerre de contrastes

L'opposition entre le front et l'arrière

- 15 Le traitement de la guerre dans *Parade's End* repose en grande partie sur le contraste entre le front et l'arrière, une technique que l'on trouve déjà dans des films tels que *All Quiet on the Western Front* (1930) et *Paths of Glory* (1957). Cette oscillation permanente confère à *Parade's End* sa dynamique narrative mais aussi, d'une certaine manière, la brutalité de son propos. Nous avons en mémoire l'image de ce vieux professeur qui, dans le film de Lewis Milestone *All Quiet on the Western Front*²⁰, pousse ses élèves à s'engager pour aller combattre pendant que lui demeure à l'arrière. Dans *Parade's End*, le contraste est violent entre le front et les cabinets feutrés des ministères, où se décide le sort de milliers d'hommes, réduits à de simples statistiques, et encore accentué par l'alternance entre des scènes dépeignant les soirées et dîners mondains et des scènes qui montrent l'horreur du front²¹.
- 16 On se souvient du même effet dans *Paths of Glory* de Stanley Kubrick. Notamment dans la scène où le colonel Drax (Kirk Douglas) se rend au château qu'occupe l'État-major français dans une ultime tentative pour sauver ses hommes condamnés à mort suite aux accusations mensongères du général Mireau (George Macready). La rencontre entre Dax et le général Broulard (Adolphe Menjou) se déroule dans les luxueux salons du château au cours d'un bal donné en l'honneur des officiers. Le contraste entre ce décor feutré et la situation tragique dans laquelle se trouvent les condamnés rend compte des décisions illogiques et irresponsables prises par certains généraux²² dans le confort des salons et des cabinets ministériels alors que la vie de milliers d'hommes est en jeu.
- 17 Dans *Parade's End*, le conflit a aussi des répercussions sur les personnes à l'arrière. Dans le deuxième épisode, une violente dispute éclate à la table des Wannop. Mrs Wannop, une femme plutôt douce, s'écrit soudain : « *Oh God, give me the strength to strangle the Kaiser with my bare hands - I'd flay him alive - I'd torture him to death!* » Edward (Freddie Fox), le fils, communiste bien qu'élève à Eton, prône la révolution de l'intérieur. Il est capable de déclarer à propos des soldats : « *I hope they die with blood spouting out of their lungs* », au grand dam de Valentine qui se bouche les oreilles. Cette scène passionnante, à travers la variété et la violence des propos tenus, montre comment les hommes et les femmes se sont déshumanisés au cours du conflit.
- 18 Au début du troisième épisode, c'est encore une conversation, entre Mrs Wannop et sa fille Valentine, qui sert en quelque sorte de commentaire à la narration, à l'instar des chœurs du théâtre antique. Des propos qui montrent la transformation de la nature humaine qu'induit le conflit ainsi que le sentiment grandissant dans la population qui prend progressivement conscience que les dirigeants leur mentent sur l'évolution du conflit :
- VALENTINE. The war has turned decent people into beasts, ordinary people like Mr Hedges the butcher. And your 'Christopher' - who knows damn well we're being lied to every day - just lets his great lump of a body fall into place in the slaughter, to kill until he's killed. It's... just being a man, isn't it.
- 19 Au début du quatrième épisode, Sylvia dîne en compagnie des membres de la classe dirigeante dans le faste et les dorures, quand les soldats meurent dans la boue (voir Figure 8).

Fig. 8 : Une guerre de contrastes



Figure 8
Une guerre de contrastes

La guerre envahit le quotidien

- 20 Mais la guerre a imperceptiblement fait son apparition à l'arrière : un gros plan sur les gros titres du *Daily Comet* nous donne à lire : « serious problems on the home front ». À ce propos il est intéressant de noter comment, pendant toute la série, l'insertion de gros plans sur les titres des journaux de l'époque ancre la diégèse dans la réalité historique tout en permettant aux spectateurs de suivre les événements qui rythment le conflit (voir Figure 9).

Fig. 9 : L'inscription des événements dans la diégèse



Figure 9
L'inscription des événements dans la diégèse

- 21 Puis Lord Beichen (Leslie de Gruyter) évoque l'incompétence des états-majors : « *The Comet exposes the scandal of our out-of-touch command in Flanders, the Comet demands new blood – ideas, I should say, not blood, new thinking to end the stalemate* ». S'ensuit alors une discussion où chacun explique ce qu'il faudrait faire. Sylvia les interrompt : « *stop thinking about the war* » ; mais une explosion au loin vient rappeler à l'assemblée, et aux spectateurs, que la guerre est maintenant omniprésente même à l'arrière. Cette scène évoque immanquablement la discussion dans un café, dans le film de Milestone, *All Quiet on the Western Front*, où des hommes restés à l'arrière pensent tout savoir sur les décisions qu'il faudrait prendre. Et comment ne pas penser ici à *Paths of Glory*, peinture réaliste et brutale de l'incompétence des généraux dans les états-majors et des conséquences absurdes des décisions de ceux que Sylvia décrit comme des « *gaga old fools* » (épisode 4).
- 22 Réaliste et brutale, aussi, la façon de filmer le front et les combats, comme dans *All Quiet on the Western Front* et *Paths of Glory*, – même si la réalisatrice choisit un ton ironique pour la transition entre le *home front* et les tranchées dans le quatrième épisode, lorsque l'on voit Valentine et sa mère accroupies sous une table lors d'un bombardement, dans une ambiance sombre qui renvoie aux tranchées (voir Figure 10).

Fig. 10 : ironie visuelle



Figure 10
Ironie visuelle

Filmer l'horreur

- 23 La manière dont sont filmés les baraquements situés aux abords du quartier général que dirige le général Campion (Roger Allam) est particulièrement intéressante. La caméra s'élève progressivement par-dessus les baraquements pour découvrir en arrière-plan un brouillard qui obscurcit l'horizon et dissimule ce qui ne peut être montré, à savoir le front, créant ainsi une impression de mise à distance des combats. Mais très rapidement la violence de la guerre fait irruption aussi dans cet endroit. Le camp est bombardé, les hommes craquent, Morgan, le visage ensanglanté, meurt dans les bras de Christopher. Dans la scène suivante, Christopher se lave les mains pour se débarrasser du sang de Morgan. La mort et la souffrance qu'engendre la guerre sont désormais prégnantes.
- 24 Frappes aveugles, encore, dans le cinquième épisode, lorsque Christopher, Perowne et McKechnie (Patrick Kennedy) sont bloqués dans un wagon en plein milieu d'un bombardement, alors qu'ils sont en route pour le front. Perowne, pense qu'il faut quitter le wagon :

MCKECHNIE. Why?

PEROWNE. The Huns are *aiming* at the train.

MCKECHNIE. They never hit what they're aiming at. Think of those two pretty sisters who had a tea shop in Poperinghe.

PEROWNE. What about them?

MCKECHNIE. Blown to bits. The Huns couldn't have been aiming at a tea shop.

Ce dialogue met en lumière un thème récurrent dans les récits de l'époque, celui de la fragmentation due aux explosions, qui nous renvoie à la problématique du miroir survolée précédemment. Cela nous fait penser tout particulièrement ici au livre d'Henri Barbusse *Le Feu* (1916) :

Un grand vide incolore s'étend devant nous. On ne voit rien d'abord qu'une steppe crayeuse et pierreuse, jaune et grise à perte de vue. Aucun flot humain ne précède le nôtre ; en avant de nous, personne de vivant, mais le sol est peuplé de morts : des cadavres récents qui imitent encore la souffrance ou le sommeil, des débris anciens déjà décolorés et dispersés au vent, presque digérés par la terre²³.

- 25 Lorsque les trois personnages arrivent sur le front, la caméra s'attarde sur les tranchées et la boue (voir Figure 11), symbole s'il en est de ce conflit.

Fig. 11 : les tranchées



Figure 11
Les tranchées

Wyndham Lewis parlera à cet égard d'une épopée boueuse (*epic of mud*²⁴) ou d'une mer de boue (*sea of mud*²⁵), dans laquelle les hommes vivent comme des rats (de nombreux films et documents évoquent d'ailleurs la cohabitation entre les hommes et les rats dans les tranchées). Alors que Christopher inspecte les tranchées, la caméra le filme en plongée avec pour effet de le réduire à la taille d'un insecte, qui ne fait que subir les événements. Le spectateur tient alors le rôle d'une espèce d'entomologiste qui observerait les conséquences de cet effroyable conflit sur ces hommes-insectes²⁶ (voir aussi la scène d'ouverture de l'épisode 1) (voir Figure 12).

Fig. 12 : Filmer l'horreur (1)



Figure 12
Filmer l'horreur (1)

Nous pensons aussi à ce qu'écrit Henri Barbusse :

On a peine à croire que chacune de ces taches minuscules est un être de chair frissonnante et fragile, infiniment désarmé dans l'espace, et qui est plein d'une pensée profonde, plein de longs souvenirs et plein d'une foule d'images, on est ébloui par ce poudroïement d'hommes aussi petits que les étoiles du ciel²⁷.

- 26 La réalisatrice illustre aussi l'attente des soldats²⁸, les montrant qui observent l'ennemi avec un périscope²⁹ ou des jumelles ; comme le fait remarquer le capitaine Notting (Henry Lloyd-Hughes) à Christopher : « *There's nothing for you to do, except wait for the German push* ». Cette attente est entrecoupée par les bombardements et les soldats, oisifs, n'ont plus qu'à commenter le type d'obus envoyé par l'ennemi³⁰ :

This is only a little extra Morning Hate. You can tell by the noise: that's four-point-twos. The really heavies don't come so fast. They'll be turning on the Worcesters now, and only giving us one every half-minute. That's their game. If you don't know that, what are you doing here?

- 27 L'utilisation du clair-obscur dans les scènes de tranchées et d'abris accentue l'atmosphère oppressante des lieux. Les hommes sont enfermés dans ces espaces réduits ce qui a, chez certains, un effet psychologique délétère : ainsi le colonel Bill (Sten Robertson), qui sombre dans l'alcoolisme, errant dans le *no man's land* qui sépare les tranchées allemandes des tranchées du corps expéditionnaire britannique, poussé qu'il est par un évident désir de mort. Le lieu est filmé comme une sorte de limbe, de lieu de passage entre la vie et la mort où le destin de celui qui s'y aventure est comme suspendu (voir Figure 13).

Fig. 13 : « Buvons en attendant la mort... »



Figure 13
« Buvons en attendant la mort... »

- 28 Quant aux scènes de combats, elles mettent particulièrement en avant les terribles mutilations subies par les soldats – physiques comme psychologiques et cognitives. Au cours du troisième épisode, Christopher est ainsi victime d'une commotion cérébrale et se réveille à l'infirmerie, perdu : « *Would you mind telling me where I am? And how long I've been here? And ... what is my name?* »
- 29 Le conflit a entraîné la perte de repères moraux ainsi que l'effacement de l'identité, comme l'illustrent tragiquement les visages effacés, ensanglantés et mutilés des soldats dans le dernier épisode (voir Figure. 14).

Fig. 14 : Filmer l'horreur (2)



Figure 14
Filmer l'horreur (2)

On pense ici aux gueules cassées, dont le sort terrible est décrit de façon fort convaincante dans *Boardwalk Empire* à travers le personnage de Richard Harrow (Jack Huston). L'explosion dans le cinquième épisode qui projette Christopher dans les airs symbolise la fragilité de l'existence humaine. Mais elle montre aussi l'horreur du conflit pour tous ces corps déchiquetés et meurtris. Le traitement de la guerre dans *Parade's End* est plutôt traditionnel et se situe dans la lignée du film de Kubrick. Le combat n'implique pas la présence de l'ennemi, celui-ci n'est d'ailleurs pas montré dans les scènes de bataille. Cette invisibilité contribue à conférer une dimension anonyme et imprévisible à la mort. La manière dont la réalisatrice filme les tranchées leur donne une profondeur abyssale qui symbolise la tourmente dans laquelle se trouve prise les hommes. La succession de champs et de contre-champs permet de rendre compte de la bataille en donnant à voir le point de vue des soldats et ce à quoi ils doivent faire face.

III - L'inscription du conflit dans l'âme et le corps des combattants

Echos et miroirs entre *Parade's end* et *Boardwalk Empire*

- 30 Ceci nous amène à examiner comment sont traitées les conséquences de la guerre dans *Parade's End* comparativement à la série *Boardwalk Empire*. Il n'aura en effet pas échappé aux spectateurs attentifs que les rôles de MacMaster et de Gerald Drake sont tenus respectivement par Stephen Graham et Jack Huston, qui jouent Al Capone et Richard Harrow dans la série sur la guerre des clans mafieux à Atlantic City pendant la prohibition (voir Figure 15).

Fig. 15 : Jack Huston et Stephen Graham dans *Parade's End* et *Boardwalk Empire*Figure 15
Parade's End – *Boardwalk Empire*

L'impossible retour en arrière

- 31 *Boardwalk Empire* traite aussi du traumatisme de la guerre à travers deux personnages d'anciens combattants, Jimmy Darmody (Michael Pitt) et Richard Harrow, et de leur difficulté à communiquer avec leurs proches. Ainsi Jimmy déclare à Nucky Thompson (Steve Buscemi): « *The war, Nuck. The things I did over there...* » L'aposiopèse indique que son expérience traumatique relève du domaine de l'indicible³¹. Dans *Parade's End*, la question de la réadaptation est abordée de manière plus oblique au cours du quatrième épisode, lorsque Sylvia vient retrouver Christopher à Rouen. Le couple ne parvient pas à communiquer et la question du difficile retour à la vie civile apparaît lorsque Christopher dit à Sylvia : « *I'm sorry. I have forgotten how to be... how to be at peace, I suppose* ». Une thématique que l'on retrouve dans *All Quiet on the Western Front* lorsque le héros réalise : « *I shouldn't have come on leave. I'll go back tomorrow. I've got four days more but I can't stand it here*³² ».
- 32 Pour ceux qui reviennent du front tout a changé et rien ne pourra être comme avant. Le traumatisme est tel que le retour à une vie normale est, pour certains, tout simplement impossible. Et il aura également des conséquences sur ceux restés à l'arrière et ce même dans le monde du crime organisé, comme le remarquent Jimmy – « *You can't be half a gangster Nucky, not anymore* » – et Eli (Shea Whigham) – « *It's a new world* » (1.8).
- 33 Dans *Parade's End*, la fracture définitive entre les vétérans et ceux qui sont restés à l'arrière est illustrée par la scène mentionnée précédemment où Christopher et Vincent MacMaster se saluent à travers deux fenêtres : la gêne de MacMaster traduit ce fossé désormais infranchissable qui sépare les deux hommes. Puis la fête qu'organise

Christopher à son retour accentue cette impression. Les anciens combattants se retrouvent entre eux, en uniforme, à célébrer la fin de la guerre mais ils sont seuls à pouvoir partager cette expérience, comme l'indique McKechnie avec émotion « *The Pals! The Pals!* » Malgré la présence de deux femmes, Valentine et Minette³³, symboles d'une douceur retrouvée, les vétérans de cette tragédie seront à tout jamais séparés du reste de l'humanité. Ainsi Aranjuez (David Dawson), dont la guerre a fait une gueule cassée, est marqué définitivement dans sa chair même si, comparé à Richard Harrow dans *Boardwalk Empire*, il n'est pas un personnage aussi sombre et désespéré.

- 34 La Première Guerre mondiale marque très nettement la fin d'une époque et d'une certaine manière de concevoir le rapport de l'homme au monde. Ce dialogue entre Christopher et le général Campion en est l'illustration :

CHRISTOPHER. Yes... but still, there is... or used to be... among families of position... a certain...

CAMPION. Well?

CHRISTOPHER On the part of the man... a certain, call it, parade!

CAMPION Was there! Well, there'll be no more parades for *that* regiment. It held out to the last man, but you were him.

- 35 Ce passé est symboliquement détruit lorsque Christopher, pour réchauffer son appartement, jette au feu une dernière relique, la bûche de l'arbre de Groby.

Conclusion

- 36 L'utilisation par la réalisatrice, Susanna White, d'images kaléidoscopiques renvoie au Vorticisme qui présente une vision fragmentée d'un monde tout en annonçant sa fin. Cela lui permet de traiter de manière oblique et fragmentée des réalités de la guerre qui ont entraîné le monde et les hommes dans un maelström dont ils ne sortiront pas indemnes – sans oublier le rôle essentiel des personnages et des dialogues qui peuvent être envisagés comme les surfaces qui réfractent la trame narrative en une multiplicité de points de vue. Le traitement de l'image donne ainsi corps aux paroles du soldat Joseph Delaney dans l'ouvrage de William March, *Company K* :

I wish there were some way to take these stories and pin them to a huge wheel, each story hung on a different peg until the circle was completed. Then I would like to spin the wheel, faster and faster, until the things of which I have written took life and were recreated, and became part of the wheel, flowing toward each other, and into each other; blurring, and then blending together into a composite whole, an unending circle of pain.... That would be the picture of war³⁴.

- 37 Par ailleurs, l'importance des fenêtres vient rappeler implicitement aux spectateurs que l'écran s'interpose entre eux et la narration, et que l'expérience des tranchées et de la guerre ne peut être réellement partagée. Les spectateurs en sont réduits au simple rôle de témoins « au seuil de cet enfer³⁵ », témoins qui demeureront à jamais de l'autre côté du miroir.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTLIFF Mark et Vivien Greene, *The Vorticists. Manifesto for a Modern World*, Londres, Tate Publishing, 2010.
- BARBUSSE Henri, *Le Feu* (1916), édition préfacée et annotée par Pierre Paraf, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- BÉDARIDA François, *La Société anglaise. Du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Collection Points Histoire, Éditions du seuil, 1990.
- BLOOM Harold éd., *Tom Stoppard*, New York, Chelsea House Publishers, 1986.
- FURET François, *Le Passé d'une illusion* (1995), in *Penser le XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- Impressions du front I / Journaux de tranchées*, Musée du Temps, Besançon, Éditions Snoeck, 2014.
- JOHNSON Julian, *Out of Music. Music and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- LEWIS Wyndham, *Blasting and Bombardiering. An Autobiography (1914-1926)* (1937), Londres, John Calder, 1982.
- MARCH, William, *Company K* (1933), Introduction de Philip D. Beidler, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1989.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Éditions Imago, 1994.
- MONESTIER Martin, *Les Gueules cassées. Les médecins de l'impossible 1914-1918*, Paris, Le Cherche Midi, 2009.
- NORMAND Tom, « Alvin Langdon Coburn and the Vortographs », in *The Vorticists. Manifesto for a Modern World*, édité par Mark Antliff et Vivien Greene, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 85-91.
- STOPPARD Tom, *Parade's End* based on a novel by Ford Madox Ford, New York, Grove Press, 2012.
- VERAY Laurent, «La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18», in *Une Guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, sous la direction de Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Veray, Paris, Éditions complexe, 2008
- ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier* (1941), Paris, Le Livre de Poche, 2013.

ANNEXES

Filmographie

- All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930)
- Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957)
- Despair* (Rainer Werner Fassbinder, 1978)

Les miroirs de Lisbonne (Raul Ruiz, 2010)

Boardwalk Empire (HBO, 2010- 2014)

Parade's End (BBC, 2012)

NOTES

1. Sur l'adaptation par Stoppard du roman de Ford, on lira avec profit l'article de Steven Price « "The Illusion of Proprietorship": Tom Stoppard's *Parade's End* » in *"The Real Thing". Essays on Tom Stoppard in Celebration of his 75th Birthday*, eds William Baker et Amanda Smothers, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, p. 125-135.
2. On remarquera à ce propos que le découpage des épisodes diffusés sur Arte diffère de la version proposée par la BBC. En effet Arte a diffusé la mini-série en 6 épisodes alors que dans la programmation de la BBC elle ne comportait que 5 épisodes. À titre d'exemple, lors de sa diffusion sur Arte le premier épisode s'achève sur un *cliffhanger* ce qui ne fut pas le cas pour la BBC. Mon étude s'appuie sur la version de la BBC. *Parade's End*, Mammoth Screen Ltd / BBC DVD 3595, 2012.
3. François Bédarida, *La Société anglaise. Du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, collection points histoire, éditions du Seuil, Paris 1990, p. 239.
4. François Furet, *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle* (1995) in *Penser le XX^e siècle*, Robert Paris, Laffont, 2007, p. 547.
5. Le film de Kubrick, bien que plus tardif, constitue néanmoins un document historique important en termes de traitement du conflit à l'écran.
6. Bien que le livre de Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, fut publié en 1937, il porte sur une période allant de 1914 à 1926.
7. Le débat avec Tom Stoppard et animé par Michel Ciment peut être consulté sur *Dailymotion* à l'adresse suivante : www.dailymotion.com/video/x114pts-rencontre-avec-tom-stoppard-vo_tv, consulté le 5 avril 2016.
8. Tom Normand, « Alvin Langdon Coburn and the Vortographs », in *The Vorticists. Manifesto for a Modern World*, éd. Mark Antliff et Vivian Greene, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 88.
9. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier* (1941), Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 15.
10. François Bédarida, *op. cit.*, p. 242.
11. L'œuvre théâtrale de Tom Stoppard propose une réflexion extrêmement intéressante sur la question de la fragmentation. On pourra se reporter à l'article d'Howard D. Pearce, « Stage as Mirror: Travesties » in *Tom Stoppard*, édité avec une introduction de Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1986, p. 59-73.
12. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette littératures, éditions Imago, 1994, p. 243.
13. Sylvia, mariée à Christopher, était venue en compagnie de Perowne dans le même hôtel avant la guerre.
14. Groby est le nom du manoir que la famille Tietjens possède depuis l'époque de Guillaume d'Orange. Le manoir se situe dans la région du Yorkshire.
15. Julian Johnson, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 49.
16. Laurent Veray, « La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18 », *Une Guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, sous la direction de Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Veray, Paris, Éditions complexe, 2008, p. 17.
17. La revendication des femmes prit corps dans le mouvement des suffragettes initié par Mrs Pankhurst et ses deux filles en 1903.

18. Nous empruntons cette expression à Jean Wirth qui décrit ce type d'acte de destruction symbolique. Jean Wirth, « Aspects modernes et contemporains de l'iconoclasme », *Historische Zeitschrift. Beihefte, New Series*, Vol. 33, *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm in Kontext der europäischen Geschichte* (2002), p. 455-481, p. 480. Stoppard prend quelques libertés avec la chronologie puisqu'il situe cet incident en 1913 et non en 1914.
19. « Miss Richardson's Statement », *The Times*, 11 March 1914.
20. Le film de Milestone est une adaptation du roman d'Erich Maria Remarque.
21. Ce contraste est déjà amèrement perçu à l'époque. Nous pensons ici à l'extrait d'un journal de tranchées, *L'Écho des marmites* n°16, en date du 1^{er} janvier 1917, qui illustre parfaitement cette dichotomie entre le front et la vie à l'arrière. *Impressions du front I/Journaux de tranchées*, Musée du Temps, Besançon, éditions Snoeck, 2014, p. 37.
22. Le film de Kubrick fut déprogrammé au moment de sa sortie en France suite à un certain nombre de pressions. Par conséquent, le distributeur décida de ne pas présenter le film à la commission de censure. Il fallut attendre 1975 pour qu'il soit finalement projeté en salle dans l'Hexagone.
23. Henri Barbusse, *Le Feu* (1916), édition préfacée et annotée par Pierre Paraf, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 272.
24. Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering. An Autobiography (1914-1926)* (1937), Londres, John Calder, 1982, p. 152 et 161.
25. *Ibid.*, p. 163.
26. Cette scène fait écho à la description d'Henri Barbusse : « on voit, sur le flanc de la colline, un groupe d'hommes qui courent se terrer. Ils s'effacent un à un, absorbés par les trous de fourmis semés là », *op. cit.*, p. 230.
27. Henri Barbusse, *op. cit.*, p. 243.
28. On pense ici à ce qu'écrit Wyndham Lewis : « We were waiting for the Attack which never came », *op. cit.*, p. 143.
29. Wyndham Lewis écrit à ce sujet : « It was from this trench at its mouth that the 'observing' had to be done, either by periscope or otherwise », *op. cit.*, p. 157.
30. Cela fait écho à la description que donne Wyndham Lewis de son arrivée sur le front : « I can only remember that in the air full of violent sound, very suddenly there was a flash near at hand, followed by further flashes, and I could see the gunners moving about as they loaded again », *op. cit.*, p. 113-114.
31. On verra à ce propos le film de Dalton Trumbo *Johnny Got His Gun* (1972), qui est certainement l'un des films les plus émouvants sur les conséquences désastreuses du conflit sur le corps humain.
32. C'est une thématique récurrente dans les films de guerre. Nous pensons notamment à la voix-off du capitaine Willard (Martin Sheen) dans le film de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979), alors qu'il remonte le fleuve dans un aviso en compagnie de jeunes conscrits : « Someday this war's gonna end. That'd be just fine with the boys on the boat. They weren't looking for any thing more than a way home. [...] Trouble is, I'd been back there... and I knew that it just didn't exist anymore », le script du film est disponible à l'adresse suivante : <http://www.dailyscript.com/scripts/apocalypsenowredux.html>, consulté le 25 juin 2016.
33. Voir les didascalies de l'adaptation scénaristique de Tom Stoppard : « *The drinking party is well under way. The men are McKechnie, Bill, Aranjuez and Aubrey. The women are Valentine, Minette, and two Girls picked up by the officers. Aubrey has the VC among his service ribbons* », Tom Stoppard, *Parade's End* based on a novel by Ford Madox Ford, New York, Grove Press, 2012, p. 336.
34. William March, *Company K* (1933), introduction de Philip D. Beidler, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1989, p. 13-14.
35. Henri Barbusse, *op. cit.*, p. 305.

RÉSUMÉS

L'adaptation par Tom Stoppard de la tétralogie de l'écrivain britannique Ford Madox Ford, *Parade's End* (1924-1928), une co-production anglo-américaine de la BBC et de HBO, raconte l'histoire d'un triangle amoureux – Christopher Tietjens qui se revendique comme étant le « dernier Tory », sa femme, la volage et versatile Sylvia, et la jeune suffragette Valentine Wannop – pris dans les tourments du premier conflit mondial.

Cette mini-série, diffusée en 2012 à la BBC puis sur ARTE en juin 2013, repose à la fois sur les principes de l'analepse, sur une mise en scène elliptique et sur une mise en image qui constitue une réelle prouesse stylistique, et qui n'est pas sans rappeler celle de Raul Ruiz dans son ultime film, *Les mystères de Lisbonne*, sorti en salle en 2010.

Cet essai vise à analyser comment tous ces éléments contribuent à la subtilité de cette fiction. On tentera tout d'abord d'étudier la manière dont la réalisatrice Susanna White a – à travers une utilisation originale de l'image qui s'inspire du Vorticisme (on pense inévitablement ici à l'œuvre de Wyndham Lewis) – dépeint le « gigantesque écroulement » (François Furet) qu'a constitué la Première Guerre mondiale, pour l'Europe et pour la société édouardienne en particulier, tout en soulignant l'aspect de mosaïque narrative du récit. On examinera ensuite le motif récurrent du miroir qui contribue au jeu de mise en abyme autour duquel se structure la série. Puis, nous nous attacherons à observer comment les scènes de guerre sont traitées en les comparant à la manière dont le cinéma et la littérature ont traité de la situation des soldats dans les tranchées. Nous nous interrogerons enfin sur la manière dont *Parade's End* fait écho au traitement indirect des conséquences de la Grande Guerre sur les survivants dans la série américaine *Boardwalk Empire* (2010-2014) créée par Terence Winter et diffusée sur HBO.

Tom Stoppard's adaptation of Ford Madox Ford's novel *Parade's End* (1924-1928) is an Anglo-American coproduction by BBC and HBO. The narrative portrays the story of a love triangle – the self-proclaimed 'last Tory' Christopher Tietjens, his wife the fickle and unfaithful Sylvia, and the young suffragette Valentine Wallop – trapped in the turmoil of the First World War.

The mini-series, which was broadcast in 2012 on BBC and in June 2013 on ARTE, rests on an elliptical presentation of events, analeptic passages, and a subtle use of imagery. The show is a truly stylistic feat which brings to mind the way in which Raul Ruiz filmed his last film released in 2010, *Mysteries of Lisbon*.

The present paper analyses the way in which all these elements enhance the subtle structure of this work of fiction. We will first explore how Susanna White uses imagery which draws heavily on Vorticism – one has obviously in mind the works of Wyndham Lewis – to depict the “great collapse” (François Furet) which affected not only continental Europe but also the entire Edwardian world. We hope to show how White's visual treatment throws into sharp relief the narrative's mosaic structure. We shall then study the recurrent mirror motif which contributes to the *mise en abyme* effect that characterizes Stoppard's adaptation; before considering how the war scenes are handled throughout the series by comparing them with the way in which cinema and literature have depicted the conditions in which the soldiers survived in the trenches. Finally, we will see how *Parade's End* obliquely echoes the traumatic effect of the Great War on those who survived, by comparing it with the American TV series, *Boardwalk Empire* (2010-2014), produced by Terence Winter and broadcast on HBO.

INDEX

Mots-clés : Adaptation, analepse, ellipse, fiction, Ford Ford Madox, histoire, miroir, Stoppard Tom, Vorticisme, Première Guerre mondiale, gueule cassée, ancien combattant, guerre

Keywords : adaptation, analepsis, ellipsis, fiction, Ford Ford Madox, history, mirror, Stoppard Tom, Vorticism, First World War, war, war veteran, disfiguration

AUTEUR

JEAN DU VERGER

Jean Du Verger enseigne actuellement l'anglais à l'ENSM à Besançon après avoir enseigné à Paris V et Paris XI. Il a aussi donné des cours sur le théâtre britannique contemporain à l'université de Paris IV-Sorbonne (Harold Pinter et Tom Stoppard). Il vient de soutenir sa thèse (*L'Écriture en spectacle : collage et réécriture dans le théâtre de Tom Stoppard*) à l'université Paris-Sorbonne sous la direction du professeur Élisabeth Angel-Perez. Il est l'auteur de trois articles portant sur l'œuvre de Shakespeare : « Hamlet and Melancholy » dans *Hamlet* (CNED-Didier Erudition, 1997), « Shakespeare's Anatomy of Madness in Context » dans « *The true blank of thine eye* ». *Approches critiques de King Lear* (Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009) et « Influence and Resurgence of Cinema and Cinematic Motifs in Two French Stagings of *Antony and Cleopatra* » dans *Shakespeare on Screen: The Roman Plays* (Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2009). Il est aussi l'auteur d'un article intitulé « Géographie et cartographie fictionnelles dans l'*Utopie* de Thomas More » publié dans la revue *Moreana* (décembre 2010), ainsi que de deux articles sur le *Baldus* de Teofilo Folengo dans *Moreana* (décembre 2014 et juin 2016). Il a par ailleurs publié trois articles sur les séries télévisées dans les revues *GRAAT* et *TV/Series*, ainsi que trois articles sur la contre-culture aux États-Unis des années 1950 à 1970 dans la revue électronique *EOLLE*. Il a participé au récent colloque sur *Goldorak* qui s'est tenu à l'université de la Sorbonne-Nouvelle.